الفولكلور والتمثيل الإثنوغرافي في إفريقيا:
استعراض لبعض النماذج والخصائص والتأثيرات الأجنبية



د. آدم بمبا

أكاديمية الدراسات الإسلامية - جامعة مالايا - ماليزيا

التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا وجدل الإثبات والنفي:

للتمثيل المسرحي حضورٌ في الثقافات الإفريقية التقليدية منذ فترة غير معلومة من تاريخ تلك الثقافات، إنَّه صورةٌ من صُور الأداءات والأدوات الثقافية التي وظَّفها الأفارقة- مثل غيرهم من الشعوب- لإيجاد مجتمع منسجم متوازن، ومن أجل تكوين رؤية مشتركة بين أفرادَ المجتمع حول حقائق الكَوْن، والتعامُل مع ظروف الحياة تعامُلاً مناسباً، ويشمل ذلك جميع صُوَر التمثيل: طقوسية، وموسيقية، وهزلية، وترفيهية، وغيرها.

على الرّغم من قِدَم الفن المسرحي لدى الإثنيات بإفريقيا، فإنه ظلّ- حتى الآن- من أقل الأنواع الأدبية الشعبية دراسةً واستقصاءً، ولعلَّ الباحث الأنثروبولوجي المستعمر دولافوس Maurice Delafosse، d ١٩٢٦. من أوائل الباحثين الذين شدُّوا انتباه العالم إلى المسرح الإفريقي، وذلك في دراساته التي نشرها ١٩١٦م حول المسرح والتمثيل في مالي بين مجموعة بَمْبارا بمنطقة بليدوغو Beledugu، وممَّا كتبه دولافوس عن مشاهداته للعروض الحكائية المسرحية عند القوَّالين المحترفين قوله: «لقد سمعتُ بعض القوَّالين وهم يَرْوُون تواريخ، وكانوا خلالها

يحاكون أقوال أبطالهم، كانت تلك الكلمات تغدو في أفواههم عروضاً مسرحية حقيقية بشخصيات متعددة يمثلها شخصٌ واحد»[١]، حيث وصف هذه العروض بـ«مسرحية حقيقية»، وقد تكرَّر الوصف نفسه عند الباحثَيْن الناقدَين لابوريت وترافيلي Labouret & Travele، ١٩٢٨، في تحليلهما لنماذج مسرحية في المنطقة نفسها بمالي، وتأكيدهما أنَّها «عروض حقيقية منظَّمة ومرتَّبة، تسعى للكشف عن حبكة محدَّدة، وتستخدم ممثلين بشر لترجمة تلك العروض إلى أفعال وحركات. عليه؛ يمكن الاطمئنان للتأكيد بوجود مسرحيةٍ حقيقية سودانية غربية»[٢].

بإزاء تلك النماذج في غرب إفريقيا؛ نجد نماذج من العروض المسرحية التقليدية في الجنوب الإفريقي، منها ما رصدته دراسات دوكي Doke، ١٩٣٦، وكانت أبحاثه حول ما أسماه «مسرحيات الصَّحراء»، ويعني بها الشعوب القاطنة في صحراء كلاهاري في جنوب إفريقيا، حيث وصف عشراً من تلك المسرحيات التي تدور حول موضوع الصَّيد والبطولة، وهي عروضٌ مسرحية خالية من الكلام؛ حيث يقوم الممثل بحركات، ويحاكي بعض الحيوانات، ويروي قصَّة «صامتة»، ويكون دور الجمهور ترجمة تلك الحركات وفهمها، والتفاعل مع الممثل أو الممثلين[٣].

كذلك؛ يوجد عند مجموعة سوسا Xhosa بجنوب إفريقيا فنٌّ في سرد القصص يسمَّى «تسومي» ntsomi، ويعتمد على التمثيل والحركات وتشخيص المواقف أكثر من الكلام والمشافهة[٤]. وفي الجنوب الإفريقي أيضاً نجد عند مجموعات شونا عدداً من التمثيليات، منها: Kurova guva، وهي رقصة درامية طقوسية تُعرض بمناسبة رجوع المسافر الغائب غيبةً طويلة، ومنها: Kupira midzimu، وتقام لتهدئة أرواح الأسلاف في الشدائد، أو عند قيام بعض الأفراد بمخالفات أخلاقية صارخة، ومنها: Mukwerera، وهي طقوسية للاستسقاء[٥].

وتُعدُّ منطقة بلاد يوربا وإيبو وهَوْسا في نيجيريا منطقةً خصبةً للتمثيليات الإثنية، ومن الباحثين الرُّواد في هذا المجال عند يوربا البروفيسور أديديجي J. A. Adedeji، في دراسته «المسرح في يوروبا»[٦] The Theatre in Yoruba، ومن التمثيليات Alarinjo، وصفها الباحث كيرر بأنَّها أكثر التمثيليات التقليدية احترافيةً عند يوربا، ومثلها تمثيلية Ora Ofe، وهي هزلية؛ لكن مضمونها في نقد المجتمع. وفي نيجيريا أيضاً بين مجموعات «Afikpo» تُعرف تمثيلية[٧] Okumpa، وأخرى عند مجموعة Ika-Annang يُطلَق عليها Eka-Ekong، وهي مسرحية هزلية توظَّف فيها الكلمات والرقص والدُّمى والأزياء والأقنعة، وتتناول الأخلاق والتصرفات السلبية في المجتمع، مثل الزنا، وتسلُّط المرأة على زوجها، وقسوة الزوج، والمنجمين الدجالين، وغيرها[٨]. أمَّا مجموعات هَوْسا؛ فمن التمثيليات الشهيرة عندها تمثيلية درامية تُعرف باسم opelu، وهي لمجموعة Owe Kabba من هَوْسا.

بالانتقال إلى منطقة الغابات، في أقصى الغرب الإفريقي، تصادفنا نماذجُ كثيرة من التمثيليات الإثنية، منها عند مجموعة أشانْتي في غانا تمثيلية Odwira، وتقام في مهرجانات حصاد البقول، وفيها تُعطى الحرية للعبيد لتمثيل دور الملك والأمراء بالمملكة، ونقد تصرُّفات الطَّبقة الحاكمة بمملكة أشانتي[٩]. وقريبٌ منها عند جيرانهم باmانا، جنوبَي مالي، نجد عروض tyi wara، أي البطل العامل، وتقام بمناسبة الحصاد السَّنوي عند المزارعين في مالي،

(١) Delafosse, M. Contribution a lٍetude du theatre chez les noir, ann. et mem. com. et. AOF, 1916, 355.

(٢) Labouret & Travele, 1928, 74. in: Finnegan, Oral Literature in Africa, 490.

(٣) Doke, C. M., Games, «Plays and dances of the Khomani Bushmen», Bantu Studies, No.10.

(٤) Joachim, Fieback. «Dimensions of Theatricality in Africa", in: Conteh M. & Tejumola O. African Drama and Performance, Indiana Unv., 2004, 24.

(٥) Lokangka Losambe & Devi Sarinjeive. Precolonial and Post-Colonial Drama and Theatre in Africa, New Africa Books, 2001, 4.

(٦) Kole, Omotoso, «Concept of history and theater in Africa», in: Martin, B. A History of Theatre in Africa, Cambridge, 2004, 8.

(٧) Kerr, David. African Popular Theatre. Oxford: James Currey, 1995, 12.

(٨) Lokangaka & Sarinjeive, Op. Cit., 50.

(٩) Joachim, F., «Dimensions of Theatricality», Op. Cit., 31.

ومن النماذج تمثيلية «سيغي» Sigui عند مجموعات دوغون في مالي، وهي طقوسية تؤدَّى كلَّ ستين سنة، بمناسبة إسناد أمور دوغون وأسرارها للجيل الجديد[1].

عليه؛ يمكن القـول بأنَّ النماذج التمثيلية عند الإثنيات بإفريقيا كثيرةٌ متشعبة، لا تكاد إثنية تخلو منها، وهي نماذج- كما سـبق تأكيده- قديمةٌ قِدَمَ الفنـون الأدبية والفنية عند الشـعوب الإفريقية، وطبقاً لوصـف الباحث جون مورغان فإنَّ المجتمعـات الإفريقية هي مجتمعات مرئية societes visuelles؛ حيث إنَّ جميع الممارسـات الاجتماعية تؤدَّى وتمثَّل في أفعـال درامية متواصلة[2]. هنا يعود إلى الأذهان نصُّ ابـن بطوطةً (زار مالـي في ٧٥٣هـ/١٣٥٢م) حول مشـاهدته لعرض مسرحيٍّ ببلاط مانْسا سليمان بمملكة مالـي، إذْ وصَفً فيه حضور الممثليـن «دُوغا»، وارتداءهم لقناع على شـكل صقر، وقيامهم بحـركات رقصية طريفة، وصفً ابن بطوطة كلَّ ذلـك بـ«أضحوكة»؛ حيث قال: «وقد دخل كلُّ واحد منهم في جـوف صورة مصنوعة من الريش تشبه الشقشاق، وجعل لها رأساً من الخشب له منقارٌ أحمر كأنَّه رأس الشقشاق، ويقفون بين يدي السُّلطان بتلك الهيئة المضحكة، فينشـدون أشعارهم»[3]، فههنا نجد أوَّل تسجيل تصويريٍّ معروف لعرض تمثيلـيٍّ إثنوغرافي بإفريقيا، وهو نصٌّ على قَدْرٍ من الأهميـة؛ يغرينا بذكره وتكراره في أكثر من موضع بهذه الورقة.

بإزاءٍ الشهادات والنماذج المؤكدة لوجود مسرح إفريقيٍّ قديم؛ فإنَّ بعض النُّقاد الأوائل قد حاولوا التشكيك في وجود مسرح وتمثيل لدى الإثنيات بإفريقيا، من أولئك: الناقدة ر. فينيغـان Ruth Finnegan، 1970، وميكائيل ج. س. أ. Michael J.C. Echeruo، 1981، حول المسـرح عند يوروبا، ومنهم الباحـث أ. روتيمي Ola Rotimi، 1981، والناقـد ميكائيـل إ. Michael Etherton، 1982، والباحث زينيمبا Zinyemba، 1986، وأمثالهم.

فها هي ذي فينيغان تعقّب على الشـهادات المسـوقة أعلاه عنـد دولافوس وأمثاله بقولها: «علـى الرّغم من أنَّ بعض الكُتَّاب قد أكدوا بإيجابية عالية وجود مسرح إفريقيٍّ تقليدي؛ فإنَّ الأقرب للصَّواب القَول إنّ المسرح فيً إفريقيا، على نقيض أوروبا الغربية وآسـيا، ليس شـكلاً منتشـراً أو متطـوراً... على كلٍّ؛ توجد ظواهر مسـرحية أو شـبه مسرحية»[4].

غير أنَّ الباحثين يردُّون على مثل هذا التشكيك بالقول بأنَّه ناشـئٌ عن نزعة «مركزية أوروبية» Eurocentrism، سـواء أوروبيّـاً كان الناقـد أم- حتى- إفريقيّـاً، فبعض المذكورين أعـلاه هم باحثون أفارقة، وقـد علَّق الباحثان لوسـامْبي وسـارنجيفي على موقفهم هذا بأنَّـه وقوعٌ في مصْيَدَة المركزية الغربية[5] Eurocentric trap. فالخطأ المنهجي عنـد فينيغـانْ وأمثالها هـو محاولتهم إخضاع المسرح الإفريقي للمصطلحات والمفاهيم الأوروبية، وحين أبـت الأداءات الإفريقية الانخراط في الأشـكال الأوروبية الموضوعـة، ولم تنطبق عليها المقاييس الغربية للمسـرح، أنكروا كونها مسرحيات أو وصموها بالضعف[6]. والحقيقة: أنَّه ليس من واجب المسـرح الإفريقي، أو غيره من مسارح الثقافـات غير الأوروبيـة، التطابق مع مقاييس المسـرح الأرسطي بأركانه وشروطه وضوابطه.

هـذا؛ وقد اقتـرح الباحث د. كيـرر David Kerr، ١٩٩٥، للخروج من الجدل المشار إليه بين المثبتين والنافين لوجود مسـرح إثنيٍّ بإفريقيا، التخلي عن استخدام مصطلح «دراما» الإنجليـزي، والبحث عن مصطلحـات أصيلة في الثقافـات الإفريقية القديمة تشـير إلى الأداءً التمثيلي في تلك الثقافات[7].

أولاً: مصطلح فولكلور:

استُخدم مصطلح «فولكلور» Folklore لأوَّل مرَّة على يد الباحث ويليـام جـون William John عام ١٨٤٦م،

(١) Imperato, P. "Contemporary Adapted Dances of Dogon", 1971, 30. in: Martin B. A History, Op. Cit., 104.

(٢) John C. Morgan. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 88.

(٣) رحـلة ابـن بـطـوطـة، بـيـروت: دار إحـيـاء العلوم،١٤٠٧هـ/١٩٨٧م،ص٧٠٠.

(٤) Finnegan, Ruth. Oral Literature in Africa, 2012, 500.

(٥) Lokangka Losambe & Devi Sarinjeive. Op. Cit., 3.

(٦) Osita, Okagbue. African Theatres and Performances, Routledge, 2007, 3.

(٧) David, Kerr, African Popular Theatre, Op. Cit., 1.

في دراســته الأدبية لأعمال جريم(١). وقد كان الباحثون في إنجلترا وأمريــكا يجمعون المظاهــر الثقافية للمجتمعات ما قبل الصناعة، ويدرســونها تحت اســم «الآثار الشعبية القديمــة» popular antiquities؛ فجاء ويليام بمصطلح Folk-lore للإشــارة إلى الطَّابع الشمولي في هذا الحقل العلمي، وأنَّ الدراسات فيه تشمل مظاهر الحياة المعاصرة، وما يقوم به الأفراد من الأعمال اليومية، كما تُعنى بدراســة شريحة واسعة من المجتمع(٢).

والفولكلور، مثــل غيره من المصطلحــات والمفاهيم الاجتماعيــة، يصعُب الاتفاق على تعريــف أو عدَّة تعريفات لــه، فعند الباحث «بن آموس»: «هــو التواصل الفني ضمنَ مجموعة صغيرة»(٣)، وعند الباحث دونديس يشمل: القصص الخرافيــة، والحكايات الشــعبية، والفكاهــات، والأمثال، والأحاجي، والأناشيد، والتعاويذ والرُّقى، وتعبيرات الشتائم، والمداعبــات، والمعمَّيــات، وصيَغ التحيــة والمجاملات، والعادات الشــعبية، والرقصــات، والفنــون، والمعتقدات، والطب الشــعبي، والآلات الموســيقية والأغاني وغيرها(٤)، وهو عند برونفاند: «الجزء غير الرســمي أو المؤسَّسي من الثقافة التقليدية. إنَّها تشمل جميع أنماط المعرفة والفهم، والقيَم، والممارسات، والأفكار والمشاعر والمعتقدات التي تُنقل بشكل تقليديٍّ شفاهةً أو بالمحاكاة»(٥).

فالفولكلــور بهــذه التعريفــات: هو جملــة المعرفة المجتمعية التي نكتســبها ونتعلَّمها عن الكون والحياة وعن أنفسنا، اكتساباً طبيعيّاً عفَويّاً بين أفراد المجموعة الثقافية، وليس عــن طريق التعلُّم النظامي أو الرســمي. وللفولكلور أشكالٌ عديدة، منها القولية شفاهيّاً والمكتوبة، ومنها القيَم والعــادات والطُّقــوس، ومنها الماديــة كالأدوات والأجهزة الفنية.

(١) Sims, Martha. Living Folklore: An Introduction to the Study of People and their Traditions, 2nd. ed. Utah State University Press, 23.

(٢) Op. Cit., 24.

(٣) Dan Ben-Amos, 1971, 13, in: Sims, Living Folklore, Op. Cit., 10.

(٤) Sims, Martha. Living folklore, op. Cit., 8.

(٥) Jan Harold Brunvand, 1998, 4. in: Sims, Martha, Op. Cit., 11.

أمَّا بإضافة الفولكلور إلى «إثنية»: فولكلور إثني Ethnic Folklore؛ فيُراد به المحتوى الثقافي الذي يميز مجموعةً بشــرية عن أخرى، أي جملة المظاهر الثقافية والحضارية التي عدَّدها دونْديس سابقاً في تعريفه للفولكلور، والوظيفة الأساسية للفولكلور- في هذا الســياق- هي ضمان «هوية مشتركة» hared identity بين أفراد المجموعة الإثنية.

بهــذا الصَّــدد؛ يُعــدُّ التمثيــل الإثنوغرافــي Ethnographic performance جــزءاً مــن الفولكلور الإثني، وهو جملة الإنتاج المســرحي الذي أبدَعَتْه مجموعةٌ إثنية في تاريخها الثقافي.

وعلــى الرّغم مــن غياب مصطلح دقيق للمســرح في الثقافات الإفريقية؛ فــإنَّ بتلك الثقافات مفردات وتعبيرات مركَّبة تدلُّ على المسرح أو- بالتحديد- على الأداء الحركي، وتشخيص المواقف والمعاني في حركات مرئية.

ومثلاً: تشــير مجموعات كروبو في غانــا إلى الغناء والرقص والتمثيل بتعبير واحد، وهو fi do.

كذلك تشــير هَوْســا إلى مفهــوم المســرح بقولهم: wasanin gargajiya، وتعني حرفيّاً: عرض تقليدي.

وتشير مجموعة إيبو بنيجيريا بكلمة egwu للتعبير عن الغنــاء، والرقص واللعب، ثم تضــاف كلمة أو تعبير للتمييز والتحديــد إذا أريد ذلك، فالغناء هو igwu egwu، ويُطلق علــى الرقص igba egwu، وســباق الجري: igba oso، والمصارعة هي: igba ngba، والضَّرب على آلة موســيقية هو: iti egwu، وتمثيلية القناع هي: iti mmo(٦). فالكلمة الجــذر عند إيبو موحَّدة في الإشــارة إلى عــددٍ كبير من الأداءات الشعبية.

أمَّا مجموعــات بَمْبارا في مالي؛ فتشــير إلى الأداء التمثيلي بـ nyenaje، ويُترجم حرفيّاً بـ«إمتاع العين»، وإلى التمثيلات التي تُستعمل فيها الأقنعة والدُّمى بـ nyanfe(٧).

ثانياً: من أنواع التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا:

يمكن تصنيف التمثيــل الإثنوغرافي بإفريقيا إلى عدَّة أنواع، هي: المســرحيات الطُّقوســية، والهزلية الترفيهية،

(٦) Osita, O., African Theatres, Op. Cit., 2.

(٧) Arnoldi, 1995, 21-24. in: Martin Banham, A History of Theatre in Africa, 105.

والتمثيليات المقنَّعة. هذا على الرُّغم من عدم وجود فواصل واضحة بين الأنواع التمثيلية الإثنوغرافية بإفريقيا؛ إذْ إنَّ التمثيلية الواحدة قد تجمع بين هذه الأنواع أو بعضها في آنٍ واحد.

أ- المسرحيات الطقوسية Ceremonial/Ritual performances:

هي العروض المسرحية التي ترتبط بفكرة دينية، وتغلب عليها الطُّقوس والشعائر الدينية، ويُعدُّ هذا النوع أقدَمَ التمثيليات الإثنية بإفريقيا، ومن أشهر نماذجها: تمثيلية هيراغاسي Hira gasy بين مجموعات ملاجاسي في مدغشقر بمناسبة دفن شيخ القبيلة، وتمثيلية إيرو Iru، والرقصة التمثيلية بوبونْغ Bobongo لمجموعات Ekondo في كونغو البلجيكية. ومنها في غرب إفريقيا: تمثيلية طقوسية للصَّيادين عند مجموعة بيتي في كوت ديفوار تُعرف بديديغا Didiga، تُعرض بمناسبة وفاة صياد مثالي، وتمثيلية كامابلون Kamablon، التي تؤدَّى ببلدة كانغابا عند ماندينغ بمالي، بمناسبة ترميم معبد الأجداد «كامابلون» كلَّ سبع سنوات، وتستمر لخمسة أيام، وفيها تُنشد ملحمة «صونجاتا» مؤسس مملكة مالي مصاحبةً بالتمثيل. كما تقام بهذه المناسبة تمثيلية فامادیانا Famadiahna لتمجيد زعيم مثاليٍّ في ماندينغ.

في مالي أيضا توجد تمثيلية Tyiwara بين مجموعات بامانا[١]، وهي مسرحية طقوسية تقوم على أسطورة بدء الخليقة عند بامانا، وبطلها tyi wara، أي العامل أو المزارع الذي لا مثيل له. تقام بموسم البذر والحصاد، والممثل المحوريُّ فيها يلبس قناعاً نصفه آدمي والآخر غزال، وتُعرض على مدار سبعة أيام، وهذا القناع هو مثال الجد والمثابرة والعمل الجاد. ومنها مسرحية Awa لمجموعات دوغون شرقي مالي[٢].

ومن المسرحيات الطُّقوسية في السنغال تمثيلية انْديبْ ndepp بين مجموعات ولوف وليبو، وهي تمثيلية نسائية صرفة لعلاج المختلين عقلياً، تتألَّف من جانبين: خاصٍّ؛ تؤدي فيه النساء طقوساً سرية، وعامٍّ؛ يشترك فيه الجمهور بالإنشاد والرقص، ويُحاكَى فيه الصراع بين قوى الخير وقوى الشر من أجل إنقاذ الشخص المصاب من الحالة النفسية[٣]. ومن المسرحيات الطُّقوسية النسائية أيضاً: تمثيلية Gelede عند يوربا، وتُعرض في موسم الجفاف تمجيداً للنساء المسنَّات awon iya wa، ولجلب الخصوبة، وتعزيز المصالحة بين المتخاصمين في المجتمع[٤].

هذا، وإنَّ السياق أو المقام هو الذي يحدد كون التمثيلية ترفيهية إمتاعية أو طقوسية دينية؛ إذ إنَّ التمثيلية الواحدة قد تؤدَّى في سياقات متعددة، من ذلك ملحمة «صونجاتا» التي تؤدَّى في مناسبات اجتماعية صرفة، كما تؤدَّى بمناسبة «كامابلون» الطُّقوسية[٥]. وحين تكون المسرحية للتسلية والإمتاع، كالحكايات والملحمات والقصص الخرافية؛ فإنَّها تُعدُّ مُستودَعاً مثاليّاً للقيَم والمعارف للمجتمعات الإفريقية، وتحوي رؤًى فلسفية عميقة للكون والحياة.

ب- المسرحيات الهزلية:

هي التمثيليات التي تتَّخذ السُّخرية من بعض الممارسات الاجتماعية، والتركيز على إبراز المفارقات في تصرُّفات الجماعة والأفراد، وسيلةً أساسية في العرض، ويغلب على هذا النمط طابع الممثل الواحد Solo actor. من أشْهَر نماذجها: مسرحية كوتيبا Koteba عند مجموعات بامبارا بمالي، وتمثيلية Mbandd لمجموعة ولوف في السنغال، ومنها تمثيلية Ekong بين مجموعات إيبيبو في الجنوب الشرقي بنيجيريا.

وترجع وفرة التمثيليات الهزلية بإفريقيا إلى وجود عشائر معيّنة بمعظم الإثنيات تُسند إليها مهمَّة النقد الاجتماعي، وهم القوَّالون عادةً، رواة التاريخ الشعبي، والمسؤولون عن تحقيق الوئام بين الناس، فهؤلاء يحقُّ لهم من النقد ما لا يحقُّ لغيرهم، ويشمل نقدُهُم الحكامَ وزعماء العشائر. يُطلق عليهم- مثلاً- عند مجموعات سوسا في جنوب إفريقيا Mbongi، وفي إثيوبيا يُطلق عليهم Dabteras، ومن مهمَّات أولئك القولية مراقبة المجتمع،

(١) John C. Morgan. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 90.

(٢) Op. Cit., 90.

(٣) Op. Cit., 109.

(٤) Kruger, Marie. "Social dynamics in African Puppetry", Contemporary Theatre Review, Vol. 20(3), 2010, 316-328.

(٥) John C., Op. Cit., 89.

وتصرُّفات الأفراد، ثمّ نظم القصائد أو الحِكَم للسُّخرية من تلك التصرُّفات وتحذير الناس من الوقوع فيها، وقد تُعرض تلك القصائد في شكلٍ مسرحيٍّ[١].

أمَّــا بمجتمــع مانديــنغ؛ فيُشــار إلــى الممثل في المسرحيات الهزلية بـ koro-duga، وهو مصطلحٌ يذكّرنا بمصطلح «دوغا» الذي ورد عنــد ابن بطوطة، ومعناه- كما ســبق- «الصَّقر العملاق»؛ إشــارةً إلى القناع ذي الشــكل الصَّقــري، وهذا الممثل- حتى خارج الســياق المســرحي التمثيلــي- يخرج على الأعراف الاجتماعية الموضوعة دون اســتنكار أحد: في ملبســه وفي إطلاق بعض الألفاظ التي تُعدُّ مــن المحظور الاجتماعي، وفي نقد الأفراد والمجتمع. ومثل هذه الشخصية بمجتمع زولو شخصية مهرجة مفوَّهة شديدة النقد، وتُســمّى gonde، تلبس قناعاً وزيّاً مضحكاً، وكما يصف «زاهان» هذه الشــخصية؛ فإنَّ مهمتها السُّخرية من كلّ شخصٍ، أو أي مظهرٍ اجتماعيٍّ لا يجرؤ الباقون على نقده[٢].

بالمثل؛ نجد بين مجموعات أشــانْتي في غانا تمثيلية هزلية تقام بمناســبة مهرجانات حصاد البقول odwira، وفيهــا تُعطى الحريــة للعبيد لتمثيــل دور الملك والأمراء بالمملكة، ونقد تصرُّفات الطَّبقة الحاكمة[٣].

أمَّــا بمجموعات بمبارا، وفولبي، وســينوفو في مالي، فتوجد تمثيلية كوتيبا Kot ba، ويغلب عليها الطَّابع الهزلي، وموضوعه المحــوريُّ العلاقات الزوجيــة، وكلمة «كوتيبا» مركَّبة من جزأين: كوتي (حلزون)، وبا كبير (عملاق)، ويُرمز بها إلى المفارقة في الحيــاة كما يُرمز بالحلزون في ثقافة المجموعات المذكورة، إلى الانسجام بين شيئين، وإلى حسن التدبير، فالحلزون تســعى في الأرض ببيتها (قشرتها)، وهو بيــت دوَّار مثل ظروف الحياة وحالاتها. أيضاً؛ يحاكي ممثلو كوتيبا في تنظيمهم على ســاحة المســرح شكل الحلزون، ويقومــون بحــركات دائريــة محورية فــي الرقصات التي تتخلَّل العرض، وهــذا هو محور هذه المســرحية، ويُطلق عليــه nyogolon أي «التعــارف»، ويتكوَّن من موضوعات اجتماعية عدَّة، كالــزوج العنيف أو البخيل، والزوجة الغيور المفرطــة في الغيرة، والجار المشــاكس، وجابي الضَّرائب الظَّالم.

ج- تمثيليات الدمى والأقنعة Masking Performances:

تتوفَّــر لدى الإثنيــات الإفريقية مجموعــةٌ كبيرة من النماذج التمثيلية التي يُســتبدَلُ فيهــا الممثلون بالدُّمى، أو يرتدي الممثلون أقنعة مصنوعة- من الخشــب عادةً- على صــورة حيوانات معيّنة كالثور الوحشــي، والزرافة، والفيل، وتضاف عليها أعشــابٌ جافَّة، وشــرائط جلــد، وغيرها، وتُصبَغُ بألوان مختلفة. تقوم الدُّمى بمحاكاة نماذج بشــرية كالفلاحين، والصَّياديــن، أو تحاكي قصص حيوان معروفة. يُتبع هذا العرض بالضَّرب على الطُّبول، والإنشاد، والرقص، وتخصَّص بعض تلك الأناشــيد والرقصات بدُمية معيّنة، لا تُنشد لغيرها[٤].

غالباً تشــترك في العرض الواحد مجموعةٌ من الدُّمى التي تمثّل أنواعاً مختلفة من الحيوانات، خاصَّة في العروض التــي تحكي قصص الحيوان، وتكاد الدُّمى والأقنعة تنحصر بالحيوان في معظم الإثنيات بإفريقيا، ففي مجتمع ماندينغْ يُطلــق على هذا النوع من العــرض sogo b ، أي: «عرض الحيوانــات»، ممَّا يوحــي أنَّ ماندينغ تُخصــص هذا النوع التمثيلي بالنماذج الحيوانية.

وهذه بعض النماذج من التمثيليات المقنَّعة: Gule wa Mkulu لمجموعة شيوا في مالاوي، وMakisi في أنغولا، وNkonde في موزمبيق، و Mnonwu لمجموعة إيبو، و Egungun ليوربا، وEkime لمجموعة كلاباري، وتمثيلية Okumpka لمجموعة Afikpo، وهــي جميعاً بنيجيريا. وOde lay في ســيراليون، وDama لمجموعة دوغونْ في مالــي، فالتمثيليات المقنَّعة «متوفــرة بصورة أو بأخرى في معظم ثقافات إفريقيا جنوب الصَّحراء»[٥].

تجدر الإشــارة إلــى أنَّ ارتداء الأقنعة فــي الثقافات الإفريقية، أو غيرها، هو تلبيةٌ لضرورات عقائدية واجتماعية وجمالية، فتقمُّص شخصيات الأسلافٍ مثلاً يقتضي ارتداء

(١) Lokangaka & Sarinjeive, Op. Cit., 49.

(٢) in: Joachim, Fieback, 158-Zahan, 1960, 155. «Dimensions of Theatricality in Africa», 33.

(٣) Joachim, Fieback, Op. Cit., 31.

(٤) Liking, 1987, 38. in: Kole Omotoso, Op. Cit., 106.

(٥) Osita, Okagbue. African Theatres, Op. Cit., 14.

أقنعة، ونقد بعض العـــادات يقتضي كذلك لبس قناع[1]، أي أنَّه نوعٌ من «إبراء الذمة»؛ لأنَّ نقد الأفراد والمجتمع يكتنفه شيءٌ من الحساســية التي قد تعكر صفو العلاقات البَينية بين الممثل/الممثلين وبين مَن يظنُّ أنَّه المعنيُّ عيناً بالنقد؛ لذلــك فإنّ ارتداء الأقنعــة يحقق إخفاء الهوية، وســلامة الممثل فــي المجتمع، لذلــك نجــد أنَّ الغالب هو صمت الأقنعة المطبق، وقيامها بحركات موزونة يترجمها الممثلون المعاونون للجمهور. كما أنَّ من شــروط التمثيل والانخراط في بعض فِرَق التمثيل التكتُّم على شخصية لابسي الأقنعة، ويتمُّ ذلك في طقوس استحلافية سرية[2].

هــذا، ومن وســائل التمويــه على شــخصية الممثل المقنَّع تغيير نبرات صوته؛ ففي مســرحية قناعية ترفيهية، بمنطقة زاريا شمالي نيجيريا، طبقاً لوصف الباحث إليسون Ellison, ١٩٣٥، يســتخدم الممثــل دميــة مصنوعة من الجلــد، ويتحدَّث بصوت ذي وقع متقطع باســتعمال بيضة نعامــة مثقوبة يضعها في فيه، ويقوم أحــد معاونيه بترداد ألفاظه بنبرةٍ مفهومة[3].

ثالثاً: خصائص التمثيل والمسرح الإفريقي:

للتمثيــل الإثنوغرافــي بإفريقيــا خصائــص مميزة، استخلصها الباحثون بناءً على رصدهم وتحليلهم للكثير من النماذج المسرحية الإثنية، ومنها:

أ- التماهي بين الممثلين وجمهور المسرح:

على مســتوى الممثليــن؛ نجد أنَّ المســرح التّقليدي بإفريقيا لا يختلف عن غيره في الثقافات الأخرى؛ إذْ أنَّ له ممثلين محدَّدين يتَّفقون على مضمون محدَّد، وعلى مجموعة من التصرُّفــات والمواقف والأدوار والحركات الجســمية، وعلى «نصٍّ» وإنْ كان مرتجلاً فضفاضاً غير صارم.

غيــر أنَّ الممثليــن فــي إفريقيا لا يســتحْوذون على العــرض كله؛ فالعرض لا يكون دائمــاً «أمام جمهور»، وإنَّما «مع جمهور» فــي غالب الظُّروف؛ إذ يشــارك الحاضرون بالكلام والأغاني والموســيقى والرقص والحركات، وكذلك بإنتاج النُّصوص العفوية بالإجابة عن بعض أســئلة الممثل، والألغاز والأحاجــي، أو إمداده ببعض التعبيرات، أو الأمثال أو الحِكَم، وكلُّ ما يمكن أن يقوم به الممثلون الأساســيُّون. يؤكــد ذلك الباحث هارولد س. Harold Scheub, ١٩٥٠ في دراســته لعروض ntsomi بين مجموعة سوسا، بقوله: «ويقــوم الجمهور بإمداد الممثل ببعض الألفاظ والتعليقات، أو بالانخراط الكلي في التمثيل»[4].

ومبدأ إشــراك الجمهور في العرض ناشــئٌ عن رؤية الجماعيــة Communalism فــي الثقافــة الإفريقية، وبموجبها ليس مقبولاً أخلاقيّاً أو جماليّاً أن يستأثر شخصٌ واحدٌ أو عدَّة أشــخاص بالكلام في الجماعة، اللَّهم إلاَّ في الحالات التي تسْتَوجبُ ذلك، كأن يكون العرض طقسيّاً يقوم به الأفراد «المؤهَّلون» inities أو القوَّالون المحترفون.

هذا، ومن الخصائص المتعلقة بالممثلين أنَّ «تدريبهم» لا يتمُّ في نشاط أو برنامج محدَّد، وإنَّما يتمُّ بطريقة تلقائية عَفَوية، وبفتــرةٍ مطوَّلة، عبر الطُّرق الكثيــرة لنقل الثقافة القومية، كمشاركة الفرد في العروض التمثيلية بأي مستوى من المشاركة: بالإنشاد أو الرقص أو حل الألغاز.

ب- ارتباط وقت العرض بالمناسبات:

أمَّا ركن الزمان؛ فإنَّ المسرح في المجتمعات التقليدية يشــترك مع غيره في تحديد الزمن، أي وجود بداية ونهاية للمســرحية، أمــا تحديد وقــت العرض فــي المجتمعات التقليدية فغالباً ما يكون بمناسبة، وموعد خارج عن الأوقات المألوفة التي ينشــغل فيها الأفــراد بالأعمالً اليومية، كأنْ تكون في مناســبة عقيقة، أو ختان، أو زواج، أو وفاة، أو أي مناسبة أخرى لها أهمية في حياة المجموعة.

ج- الطابع الطوعي:

مــن الخصائــص أيضــاً أنَّ الأداء المســرحي فــي المجتمعات الإفريقية التقليدية لا يُرجى من ورائه مكســبٌ ماديٌّ للممثل، وإنَّما المكسبُ معْنَويٌّ في الغالب، وللمجموعة بأسْــرها، وليس لفرد أو أفراد، خاصَّة عندما يكون العرض للتسلية والمتعة. غير أنَّ بعض المجموعات، التي تحترف فنَّ القول والوساطات في المجتمع، تتكسَّبُ بالعروض التمثيلية؛

(١) دياب، سماح، ملامح من الثقافة الإفريقية، الدار للنشر والتوزيع، د.ت. ٤٣.

(٢) in: Martin Banham, A .24-Arnoldi, 1995, 21 .History of Theatre in Africa, 105

(٣) Ellison, R. E., «A Bornu Puppet Show», Nigerian Field, 4, in: Finnegan, Oral Literature .in Africa, 489

(٤) Joachim Feback, «Dimensions of Theatricality, .Op. Cit., 26

بوصــف ذلك من مهمَّاتها الاجتماعيــة. من أولئك بمجتمع مانْدينــغ القوَّالــون Jaliw. ويُعرف بمجتمــع ليو في كينيا ممثلون متجولون Jothum، يقومون بالعزف على أنواع من الآلات، ويترصَّدون التجمُّعات والمناسبات الاجتماعيةً، من زواج وعقيقة ومأتم وتنصيب ملوك وحصاد، وغيرها، فهؤلاء المتجولون هم من عشائر محترفة بالفن، متكسبة به[١].

د- تعانق الفنون المتعددة:

من خصائص المسرح الإثني الإفريقي تعانُق الوسائط التعبيرية، فــإذا كان الكلام المنطوق هو الوســيط المميز لتصنيف المســرح في الأدب الأوروبي مثلاً؛ فإنَّ المســرح الإفريقي يجمع بين الكلام والموســيقى والرقص، وغيرها من الوســائط الاتصالية[٢]. وتكاد هــذه الخاصية تتحقَّق في جميع التمثيليات الإثنيــة بمجتمعات إفريقيا، فلا تخلو تمثيلية من غناء وموسيقى ورقص.

هـ- وفرة الأمكنة والسياقات المسرحية:

يحظى التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا بوفرة الأمكنة التي تؤدَّى فيها التمثيليات: في السَّــاحة الكبرى وسط القرية، أو في المزرعة، أو في دار الزعيم، أو تحت شجرة الخصومات arbre à palabres، أو في «الغابة المقدَّســة»، أو غيرها، ويكون اختيــار المكان تبعــاً لظرف العرض المســرحي، ومثلاً: تُعدُّ السَّــاحة أمام كوخ الجدَّة موضعاً مفضَّلا للأداء المســرحي على ضوء القمــر، بين مجموعــات ليو Luo بكينيا بمنطقة المســتنقعات، ويطلق عليها siwindhek، وفيها يتمُّ تأهيل البنات حســب عادات المجموعة وثقافتها، وتدريبهم على فنون القول، ويقوم الجدُّ، أو أحد المســنين بالقرية بالوظيفة نفســها، ويُطلق على كوخه duol، ويكون هــذا التأهيل عبر تمثيل مســرحيٍّ في الغالــب، وتتمحْوَرُ موضوعاتهــا حول الرعي، والصَّيد، وطرق حياة المجموعة، أي أنَّها مسرحيات تعليمية[٣].

و- الوظيفية:

تعنــي الوظيفية أنَّ المســرح الإفريقــي ليس للإمتاع فحســب، أو أنَّه لا يقوم علــى منطق «الفن للفــن»، وإنَّما وظيفته- في الأســاس- هــي تحقيق وظائــف اجتماعية وجماليــة محدَّدة، ولعلَّنا نجد شــهادةً واضحــةً تثبت هذا الموقــف فيما أورده ابن بطوطة عن المشــهد المســرحي ببلاط سلطان مالي، فتلك التمثيلية الهزلية التي شهدها ابن بطوطة، ووصفها بـ«أضحوكة»، كان مضمونها جِدّاً لا هزلاً، وبتعبير ابن بطوطة نفســه، هو: «نوعٌ مــن الوعظ، يقولون فيه للسُّــلطان: إنَّ هذا البنْبي، الــذي هو عليه، جلس فوقه مــن الملوك فلان، وكان من حُســن أفعاله كذا، وفلان كان من أفعاله كذا، فافعَلْ أنت مــن الخير ما يُذْكَر بعدك!»[٤].

وهنا يتوافق التمثيل الإثنوغرافي بقوَّة مع ما ورد في تعريف «فولكلور إثني»، وأنَّ الوظيفية الأساسيَّة فيه هي تحقيق هوية مشتركة للجميع. وبتوضيح الباحث كونتهْ؛ فإنَّ المسرحيات الرقصيــة الاحتفالية لا تعني أنَّها مجــرَّد رقص، وإنَّما هي حركاتٌ محــدَّدة موزونة فــي المكان والزمــان، تمثل لغة جســدية عالية، حيث يتمُّ من خلالها بثُّ أحاسيس ورسائل خطابية إلى الجمهور، وأشهر نموذج لهذا الصنف هو تمثيليّة Ciwara/tyi wara عند مجموعة بامانا في مالي[٥]، فهي تحوي حركات رمزية عميقة، وبمستويات متفاوتة العمق، لا يقدر على فك بعض رموزها وألغازها، وفهم رسائلها الخفية، إلا كبار السنِّ الضالعون في الثقافة القومية لبامانا.

تجدر الإشــارة إلى أنَّ ما ســبق مــن خصائص قد لا يكون بالضَّرورة حكراً على التمثيــل الإثنوغرافي، فهي من المشــترك البشــري في مجال الفنون والآداب والمعارف، خاصَّة في المجتمعات التقليدية.

رابعاً: التمثيل الإثنوغرافي والتأثيرات الأجنبية:

لقد خضــع التمثيل الإثنوغرافــي بإفريقيا، مثل غيره من مظاهر الثقافة، للكثير من التأثيرات الوافدة، كالأديان، والاســتعمار، وما تبعه من تعليم غربــي، وكذلك التأثيرات الداخلية الناشــئة عــن تلاقي بعض المجموعــات الإثنية الإفريقيــة المتباعدة جغرافيّاً ممَّن لــم يكن لها أن تتلاقى قديماً في ظل تدني وسائل الاتصال، وهو تأثيرٌ شمل جميع أركان التمثيل: في الموضوعات والقضايا، والشــخصيات،

(١) Kene Igweonu & Osita (ed). Making Space, Rethinking Drama and Theatre in Africa, Cambridge Scholar Pub. 2013, 18.

(٢) Conteh, African Theatre, Op. Cit., 89.

(٣) Kene I. & Osita, Making Space, Op. Cit., 17.

(٤) رحلة ابن بطوطة، مرجع سابق، ص٧٠٠.

(٥) Conteh, J. M. African Theatre, 101.

والأزياء، والموسيقى، ومناسبات العرض كالأعياد الوطنية... وغيرها، ولعلَّ استعراض التأثير الإسلامي، والمسيحي الاستعماري، يفي بالغرض هنا.

١- الإسلام وتأثيراته في التمثيل الإثنوغرافي:

ينطلق النظر في التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا من حقيقة معروفة، لخَّصتها الباحثة المعمارية بروسين بقولها: «عند مناقشة أي موضوع ذي صلة بالسُّودان الغربي؛ فلابدَّ من استحضار أمرٍ واحد: الحضور الإسلاميّ»[١].

وقد قرَّر المؤرخ ترمنغهام J. S. Trimingham ١٩٠٤-١٩٨٧ ذلك أيضاً حول تأثير الإسلام في مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية بإفريقيا بقوله: «ليس الإسلام بالسُّودان «دينا» بالمفهوم السَّطحي للدين، وإنَّما هو طريقة حياة. لا يمكن لأحد معرفة السُّودانيين في المناطق الشمالية والوسطى حتى يُدرك مدى العُمق الإسلامي في تركيبة المجتمع السُّوداني»[٢]. عليه؛ فإنَّ تأثير الإسلام في التمثيل الإفريقي هو محصلة بدَهية للتأثير الإسلامي الشامل في شتَّى مظاهر الحياة الإفريقية.

صُوَر التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي:

تشمل صُوَر التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي جميع عناصر التّمثيل، إمَّا بالإضافة، وإمَّا بالتعديل أو الحذف.

فعلى مستوى المحتوى مثلاً؛ أوضح الناقد إمبراتو أنَّ من ملامح التأثير الإسلامي في تمثيلية «تْشيوارا»، السَّالفة الذكر، نبذ الطُّقوس الوثنية التي كانت تتخلَّل هذه التمثيلية كتقديم قرابين لإله الخصب، ومنها: تحويل محتوى هذه التمثيلية ومناسبتها إلى أغانٍ تُنشد في المزارع تمجيداً للفلاحين وقوَّة جلَدهم في العمل، وتفوّق بعضهم على أقرانهم. بل إنَّها غدت تؤدَّى للترفيه في القرى والمدن في مناسبات غير زراعية.

من الأمثلة أيضاً: تمثيلية «بوري» Bori، عند هَوْسا، وهي طقوسية علاجية قديمة، ومن شخصياتها المسلمة: Sarkin Yaki، وهو أمير الحرب، ويدلُّ زيُّه على أصله العربي، وشخصية «سركِنْ الجان سليمان» أي: أمير الجن، وهي مُستلهَمة من شخصيّة نبي الله سليمان- عليه السلام، ومنها: شخصية «ملاّمْ الحاج» أي: المعلم، وهو أمير الأرواح المسلمة، الذي يداوم على الذكر على سُبحته الطّويلة، وقراءة القرآن. حتى الشخصيات السلبية المضادّة، مثل Sarkin Arna، وهو زعيم الجماعة الكافرة، فإنَّها تُعرض من زاوية إسلامية وبطريقة ساخرة؛ بزيّها، وأفعالها الخرقاء، وإفراطها في شرب الخمور.

علاوةً على عملية الحذف والتعديل في بعض العناصر؛ فإنَّ الإسلام قد آذَنَ بظهور تمثيليات مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالإسلام، وهي التمثيليات التي تُعرض في بعض الأعياد والمناسبات الإسلامية، مثل: العيدين، وشهر رمضان، وعاشوراء، إضافةً للاحتفالات الشعبية بالمولد النبوي. ففي المولد النبوي damba، بمملكة غونْجا شمالي غانا الحالية، كان الأمراء الشباب يلبسون ثوباً موشًّى بآيات قرآنية وبأشكالٍ هندسية[٣]، ويقوم الفتيان اليافعون الجَلِدون في تلك المناسبة بتمثيلية في المبارزة أثناء إنشاد قصيدة البُردة للبوصيري في المديح النبوي (على ما فيها من غلوٍّ وانحرافات عقدية)، وبلوغ المنشدين قوله: «كأنَّهم في ظُهور الخيل نَبْتُ رُبًى... منْ شدَّة الحَزم لا منْ شدَّة الحُزُم»[٤]، وقد سمَّى الباحث خالد مصطفى ذلك بـ theatrical wrestling؛ أي: «مصارعة تمثيلية»، في حديثه عن التمثيل الإسلامي بالنُّوبة[٥].

أيضاً، في مجتمعات حوض فولتا في بوركينا ومالي وكوت ديفوار، توجد تمثيلية هزلية معروفة باسم دودو Dodo أو يورومانْسا Yoro-mansa، أي: الملك المهرج، يؤديها الصبيان في ليالي رمضان، وفيها يُلبسون أحدهم قناعاً مضحكاً، ويطوفون به في كلِّ دار مع الأناشيد

(١) Prousine, 35.

(٢) M. L. Fitzgerald. 1949. "J. Spencer Trimingham, Islam in the Sudan" (Book Review), London: Oxford Univ. Press, African Affairs Journal, 74.

(٣) Fikry, Mona. Wa: A Case Study of Social Values and Social Tensions as Reflected in the Oral Traditions of the Wala of Northern Ghana, Ph.D Diss. University of Indiana, 1970, 306.

(٤) J. O. Hunwick (ed), The Cloth of Many Colored Silks, Northwestern Unv. Press, 1996, 75.

(٥) K. Almubarak M. "Sudan", in: Martin Banham, A History of Theatre, Op. Cit., 79.

والتصفيق؛ فيعطيهم الناس هدايا، فيأخذونها ويدعون لأهل الدار في أناشيد معروفة.

بالجملة؛ فإنَّ التأثير الإسلامي قد امتدَّ لجميع التمثيليات الإثنية لدى الشعوب الأكثر احتكاكاً بالإسلام في إفريقيا، مثل مانديغ، وهَوْسا، وفولاني، وسواحيلي.

٢- الاستعمار والكنيسة المسيحية:

يُعدُّ التأثير الاستعماريُّ الكَنَسي في التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا أعمَقَ التأثيرات وأوسَعَها وأضرَّها على التمثيل وعلى الثقافة الإفريقية برمَّتها، ومردُّ ذلك إلى أنَّ هذا التأثير كان مدروساً مُمَنْهجاً مخططاً له، قام بتنفيذ خُطَطه كلا الفريقَين من المستعمرين ورجال الكنسية بتناسُق دقيق، بعد توزيع الأدوار والمهمَّات.

هُنا؛ نجد أنَّ فرنسا قد احتلَّت الصَّدارة في الهجوم الثقافي الشرس على مستعمراتها، وجاء اختيار المسرح ليكون ميداناً استراتيجيّاً من ميادين هذه الحرب الثقافية على إفريقيا؛ ضمن السياسة الفرنسية الكبرى التي عُرفت باسم Assimilation (احتواء/استيعاب).

ومن إجراءات «الاحتواء» في المجال الثقافي الخوض في الآداب والفنون الإفريقية وتفريغها عن محتواها، وإحلال المحتوى الفرنسي محلَّها، وقد أطلق الحاكم الفرنسيُّ الجنرال بريفييهْ Gen. J. Brévié, d 1964، على هذا الإجراء Culture Franco-Africaine، أي «ثقافة فرنكو إفريقية».

تحقيقاً لهدف الاحتواء؛ أنشأت فرنسا مع رجال الكنيسة مدارس إرسالية في عموم مستعمراتها لتعليم اللغة والثقافة الفرنسية، والقيم الغربية المسيحية، أو بتعبير المستعمرين أنفسهم: كان هدف تلك المدارس «تدريب الموظَّفين الإداريين الصغار، وترسيخ قيم الحضارة الفرنسية»[(١)].

في هذا الإطار؛ تمّ إنشاء مدرسة «ويليام بونتي» في السنغال عام ١٩٠٣م، وهي أهمُّ مدرسة استعمارية بغرب إفريقيا، حيث تخرَّج جميع السياسيين الأفارقة تقريباً، وفيها غدَا المسرح والفنون الغربية من أهم المواد، خاصَّة في فترة إدارة جورج هاردي Georges Hardy للمدرسة ١٩١٣م، وهو ممثل وكاتب مسرحي، ولم يكن هذا المسرح امتداداً للمسرح الإفريقي التقليدي، وإنَّما كان فرعاً عن المسرح الأوروبي.

ومن المسرحيات التي أُنتجت في ظل مدرسة ويليام بونتي:

- Un Mariage au Dahomey، 1934.
- L›Election d›un roi au Dahomey، 1936، Sokame، 1937.
- Un Mariage chez les mandengs، 1937.

وهي مسرحيات في نقد البناء الأسري بإفريقيا؛ بوصفها همجية متخلفة.

ومنها مجموعةٌ من المسرحيات التاريخية، مثل:

- La Rencontre de Behanzin et de Bayol، 1933.
- l›Entrevue de Samory et du Capiaine Peroz، 1936.
- La Ruse du Diegue، 1937.

وهي عن نضال القادة الأفارقة المذكورين في عناوين تلك المسرحيات ضدَّ الاستعمار الفرنسي، وترسم صورةً مشوَّهة عن أولئك؛ مع عرض وجهة النظر الفرنسية وحدها فحسب[(٢)].

هذا، وقد علَّق الباحث توماس ر. على المسرح الفرنسي بإفريقيا عامَّة بقوله: إنَّ ما يميز المسرحية الفرنسية، سواء في العصر الكولونيالي أم فيما بعده بإفريقيا، غرابتها عن المجتمع وواقعه وحقائقه. إنَّها- بتعبيره-: «مزروعة في الأرض الإفريقية... غريبة على الأفارقة غير المثقَّفين في التراث المسرحي الفرنسي»[(٣)].

أمَّا أثر المسرح في مدرسة ويليام بونتي في تعزيز سياسة الاحتواء؛ فقد ذكر الباحث «جاخاتي» أنّه كان عميقاً في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي؛ حيث إنَّ الطلاب القادة الأوائل من خريجي هذه المدرسة، بعد عودتهم إلى بلدانهم، وتسلُّمهم سدَّة الحكم ووزارات الثقافة،

(١) O. Brien, D-C., La Question Islamique en Afrique Noire, Karhala, 1981, 312.

(٢) Conteh, M. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 119.

(٣) Thomas, Riccio. Performing Africa, Peter Lang, 2007, 161.

أثَّروا مباشرةً في المسرح الوطني إنتاجاً، وممارسةً، واتخاذاً للقرارات[١].

الدور الكَنَسي في دعم سياسة الاحتواء:

تمثَّل الدور الكَنَسي في مسارعة رجال الكنيسة إلى وضع الكثير من المسرحيات المتمَحْوِرَة حول العقيدة المسيحية، كالقصص الإنجيلية، والأساطير المسيحية. كما ترجموا إلى اللُّغات الإفريقية الكثير من المسرحيات الفرنسية التي تعزز الهيمنة الإمبريالية، مثل مسرحية Miracle de Theophile، وهي بلغة باسا في كاميرون، ومسرحية Pagnes superbes، بلغة داهومي في بنين، وكانت تلك المسرحيات تُعرض في مدارس الإرساليات، وفي المناسبات والأعياد المسيحية[٢].

هنا؛ تتكشف النيات الإمبريالية لفرنسا وللكنيسة في اهتمامهما المبالغ بالمسرح، والدليل على ذلك أنَّه على الرّغم من كون دول إفريقيا زراعيةً بامتياز؛ فإنَّ فرنسا لم تُعن ببناء مدرسة زراعية واحدة أيام الاستعمار، وإنَّما بنَتْ عشرات المدارسِ الفنيةً التي كانت تُدرَّس فيها الدراميات المونولوجية لموليير Molière، وحكايات لافونتين عن الحيوان، والأدب الفرنسي الأوسطي. أمَّا رجال الكنيسة، فقد نشطوا بكلّ ما أوتوا من قوَّة في ترجمة الإنجيل إلى معظم لغات إفريقيا، وفي جمع الفولكلور الشعبي وترجمته، ولم يُعنوا مثلاً بترجمة كتاب علميٍّ واحد إلى لغة إفريقية؛ علماً بأنَّ كثيراً منهم كانوا أطبَّاء مهنيين!

دور الحكومات الإفريقية الحديثة:

بعد ذلك؛ جاء دور الحكومات الإفريقية الحديثة، وجلُّها امتدادٌ للسياسة الإمبريالية الغرْبية، بمهمَّة الترويج للثَّقافة الفرنسية عبر المسرح، وذلك بالتنسيق التام مع فرنسا لتنفيذ برامج المراكز الثقافية الفرنسية في الدُّول الإفريقية، مثل: المركز الثقافي الفرنسي CCF، والرابطة الفرنسية Alliance Française، والمؤسَّسات التابعة لمنظمة الفرنكوفونية، وتلك المراكز عادةً بناياتٌ تطلُّ بكبرياء فوق عواصم المستعمرات الفرنسية، وفي المواقع المركزيّة من المدينة، وتحوي صالات سينمائية، ومتاحف وقاعات عرض، ومكتبات عامَّة، وصالات مسرح، «إنَّ المهمَّة الأولى لهذه المراكز المبثوثة في إفريقيا الفرنكفونية؛ هي تسهيل نشر الثقافة الفرنسية في المنطقة»[٣].

في هذا السياق؛ فإنَّ المسرح كان- ولا يزال- أسهل وأرخص وسيلة ترويجية للثقافة والأفكار؛ لذلك تمَّ تكثيف الجهود في هذا المجال من أجل تحقيق أهداف سياسة «الاحتواء» التي لا تزال قائمة. وكما نبَّه عليه الباحث إدبيري؛ فإنَّ «من السَّذاجة الاعتقاد بأنّ اهتمام فرنسا بتطوير المسرح بإفريقيا هو فنيٌّ فحسب... إنَّ الهدف الأساس في الترويج للمسرح في الدول الإفريقية الناطقة بالفرنسية، هو الحفاظ على هيمنة اللغة الفرنسية»[٤].

صور من تأثير الاستعمار في التمثيليات الإفريقية:

من صُور التأثير الحاصل في التمثيليات في ظل الاستعمار، والحكومات الخليفة له، تفريغها عن محتواها الثقافي، وحشوها بمضامين فرنسية غربية استلابية، ومن أمثلة المسرحيات الإثنية التي تُذكَرُ في هذا المجال: مسرحية «هيراغاسي»- السَّالفة الذكر- في مدغشقر، ونشأت تحت مملكة ميرينا Merina Kingdom، والممثلون فيها mpihira gasy هم المزارعون والقرويون، فهذه المسرحية الآن تؤدّى بالعاصمة أنتاناناريفو، وبعد أنْ كانت طقوسية جنائزية تُعرض في مآتم الزعماء famadihana؛ تحوَّلت إلى العرض في مناسبة الأعياد الكَنَسية، وعُطَل المدارس، وحفلات الزواج أو الترفيه البحت[٥].

كذلك غُيِّرت فيها أزياء الممثلين من التقليدية إلى أزياء أوروبية، واستُبدلت مضامينها من الأغاني الشعبية Kabary بمضامين أكثر توافقاً مع المسرح الأوروبي، بل إنَّ بعض رقصاتها مقترضة بالجملة من الرقص الشعبي الغربي والأمريكي.

---

(١) Diakhate, Ousmane. «Of Inner Roots and External Adjuncts», in the World Encyclopedia of Contemporary Theatre Africa, Routledge, London, 1997, 22. in: Thomas Riccio, Performing Africa, 166.

(٢) A History of Theatre in Africa, 115.

(٣) Edebiri, Unionmwan, «The Development of the Theatre», There Research Intl. 1984, Vol.9, NO.4, 178. in: Performing Africa, 160.

(٤) Edebiri, Unionmwan, Op. Cit., 179.

(٥) Rakotoson, 1991, 14. in: Conteh, Op. Cit., 98.

باختصار: بينما كان التمثيل «نوعاً من الوعظ»، بتعبير ابن بطوطة السَّـــابق، ولإصلاح المجتمع، فإذا هو قد تحوَّل في ظل الاســتعمار إلى ســلاح للتخريــب وتحقيق الهيمنة الإمبريالية على المجتمع الإفريقيّ!

كذلك، من التأثيرات الخارجية المباشرة، تحويل خاصية «الطَّوعية»، المشار إليها آنفاً، إلى مادية صِرفة، خاصَّة حين تُنقل تلك التمثيليات إلى المســارح الأوروبية، ويُشرف عليها رجال أعمال وشركات تجارية، وذلك شأن معظم التمثيليات الإثنوغرافية، وأكبر نموذج يُذكَر هنا: تمثيلية سيغي Sigui لمجموعات بامانا في ماليٍّ، التي مُثلت على مســارح باريس منذ أربعينيات القــرن الماضي؛ فأصبحت تجارية، وجُرِّدت عن كثيرٍ من خصائصها التقليدية.

هــذا، ولم تجد بعــض الحكومات الإفريقيــة، الجادَّة في دعم الثقافــة الإفريقية، بُدّاً مــن الخوض في توظيف التمثيــل الإثنــي من أجــل نقــل المفاهيــم الاجتماعية والسياســية والاقتصادية الجديدة إلى القاعدة الشــعبية في الدول الإفريقية بلغة ســهلة. ففــي تنزانيا؛ تمَّ توظيف بعض التمثيليات الإثنية من أجل تعزيز روح الوحدة الوطنية Ujamma، التي اعتمدها القائــد نيريري J. Nyerere ١٩٦٤–١٩٨٥، مــن أجل إزالة الاســتعمار. ومن أمثلة تلك التمثيليات: Ngonjera، وتمثيلية Vichekesho، وُظفت لتعزيز التربية والثقافة السياســية، واســتبدال المسرحية الكولونياليــة بها في حقبة الســتينيات، وبذلك تحوَّلت تلك المسرحيات من طقوســية إلى علمانية، وشهدت نصوصها تغييراً جذريّاً، وكذلك سائر أركانها[1].

ملاحظات ختامية:

انطلاقاً ممَّا تقدَّم؛ نقرر ما يأتي:

- أنَّ التمثيل فنٌّ عريقٌ في فولكلور الشعوب الإفريقية.
- توجد بمعظم لغات إفريقيا مصطلحات وتعبيراتٌ في المجال الدلالي للتمثيل والعروض المسرحية.
- تُعدُّ المســرحيات الطُّقوســية أقدَمَ أنــواع التمثيل بالمجتمعات التقليدية.
- على مدى تاريخ التمثيل الإثنوغرافي الطَّويل بإفريقيا تحــدَّدت فيه خصائص مميزة، مثــل التماهي بين الممثلين وجمهور المســرح، والطوعية، ووفرة السياقات التي تُعرض فيها التمثيليات، والوظيفية، وغيرها.
- كما أنَّه قــد خضع للعديد من التأثيــرات الوافدة؛ الإيجابية (من جهة الإسلام)، والسلبية (من جهة الاستعمار– الفرنســي خاصة– الذي هدد وجود التمثيل الإثنوغرافي)، وعلــى الرُّغم مــن تلك التأثيرات الســلبية؛ فــإنَّ التمثيل الإثنوغرافي قد حقَّــق وظائف اجتماعية وثقافية كبيرة في المجتمع الإفريقي، أهمُّهــا وفاؤه بتقوية الوئام الاجتماعي، ولا يزال التمثيــل الإثنوغرافي مجالاً واعداً لتحقيق التنمية في المجتمعات الإفريقية الحديثة؛ إذا ما أُحسِنَ توظيفه.
- من مواطن النقد للتمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا– في رأي بعــض الباحثين– كون الرُّؤيــة الاجتماعية فيه مقيدة، فالنقد في المســرح الإثنــي لا يكاد يمــسُّ قواعد النظام الاجتماعي في المجتمع من ســلطة مطلقة لكبار الســنّ، ومعتقدات تقليديــة، وعلاقات بين الجنســين، وإنَّما ينال المسرح الإثني بالنقد الهامشــيات من النظام الاجتماعي، ويكــرس للمؤسَّســة الاجتماعية السُّــلطوية. كما أنَّ بعض النماذج تنزع لاتخاذ موقف عنصريٍّ أو معاد ضدَّ مجموعات إثنية أخرى، وهو ما تنبَّه لَه الناقد «جون كونتِه» في مسرحية «كوتيبا» عند بامانا؛ حيث وجد أنَّها تكوّن موقفاً مسبقاً عن مجموعَتَيْ بوبو وسومونو، فتصف الأولى بالغباوة، والأخرى بالكســل. إنَّ كوتيبا بهذه الصفة.. «تؤســس لرؤية معيارية عنــد بامانا وتؤكدها»[2]، ولقبول هــذا النقد أو ردّه؛ فلابدّ من قراءات إفريقية حقيقية للتمثيل الإثنوغرافي، ودراســته بموضوعيةٍ في ظل خصائصه وظروفــه ومعاييره الخاصَّة بــه، وتلك مهمَّةٌ نأمل أن ينبري لها الباحثون المخلصون في الدراسات الإفريقية ■

(١) Tanzanian Theatre: From Marx to the" .Marketplace", in: Performing Africa, 136

(٢) .Conteh, J. Morgan. African Theatre, 96
قد لا يثبت هذا القول في ظل ما يُعرف من المزاح المتوارث بين مجموعات إثنيّة معيّنة في إفريقيا، وهو الحال بين بامانا وبين بوبو وسومونو المذكورتين، فالسخرية هنا ليست جادَّة على الإطلاق، ولا تثير عند الطَّرف الآخر أي قدر من الحساسية والانفعال، ويُعرف هذا التقليد باسم sinankuya، ولعل ذلك ما أشكل على جونْ كونْتِية هنا.

Folklore and Ethnographic Performance in Africa: Samples, Characteristics and Foreign Impacts



Dr. Adama Bamba

Academician and Researcher - Cote d'Ivoire - Academy of Islamic Studies, University of Malaya, Malaysia

This paper is an attempt to introduce the Ethnographic performances and theatres (EPT) in Africa, citing some of its samples, types, characteristics and the foreign impacts on it. By adopting a Documentary method, this paper found that the EPT is deep rooted and abundant in the African societies. Some of its types are: ceremonial ritualistic, satirical and puppet performances. The active contribution between the actors and the public, the variety of the performances are some of the characteristics of the EPT. Meanwhile, the impacts made by the Western Colonization (especially the French's), are found to be, and still, the widest and the most challenging for the EPT. This is because those impacts were neither natural nor peaceful. However, the EPT has always had significant social and cultural roles in the African societies. Here comes the need to further researches in this area to find possible usages of the EPT to solve the current African problems in education, culture and politics. Also, its usages to attain development in the African modern countries ■